

This is a post-print version. Please refer to the final version: Charlotta Wolff, 'Opéra-comique et idéaux politiques en Scandinavie, 1760–1790', *Orages. Littérature et culture 1760–1830*, vol. 15 (2016), p. 51–63.

Opéra-comique et idéaux politiques en Scandinavie, 1760–1790¹

Charlotta Wolff

Le dernier tiers du dix-huitième siècle, l'époque des Lumières tardives, est celle du despotisme éclairé en Europe du Nord. Sous les règnes de Christian VII du Danemark (1766-1808) et de son ministre Struensee (1770-1773), de Gustave III de Suède (1771-1792) et dans une moindre mesure de son frère, le duc Charles qui dirige le pays durant la minorité (1792-1796) de Gustave IV Adolphe, la Scandinavie connaît des essais politiques reflétant certaines grandes idées associées aux Lumières, telles que la liberté de la presse, l'abolition de la torture ou des réformes économiques d'inspiration caméraliste et physiocratique. La liberté de la presse est instaurée en Suède en 1766, pour être limitée de nouveau en 1774 et réintroduite pour une période de six mois en 1792 ; au Danemark, elle dure aussi longtemps que le gouvernement de Struensee, soit trois ans².

Si l'opinion publique se développe depuis bien plus longtemps, les années de liberté de la presse correspondent à une accélération du débat d'idées, qui s'étend aussi à la scène théâtrale. Les années 1760-1790 constituent une période pendant laquelle l'opéra-comique français prend une place dominante sur la scène théâtrale et lyrique, en Scandinavie comme ailleurs en Europe. Il ne manque pas d'être exploité par les souverains et leur entourage, soucieux d'éduquer le public et sensibles aux idéaux philosophiques véhiculés par les livrets. Genre à succès s'étendant de l'ethos aristocratique aux sensibilités bourgeoises, l'opéra-comique est aussi, dans certains cas, récupéré par d'autres milieux et fractions politiques qui se l'approprient, qu'il s'agisse de l'opposition nobiliaire suédoise ou des cercles intellectuels de Copenhague.

Dans cet article, nous proposons une lecture politique de l'appropriation de l'opéra-comique en Scandinavie. Nous démontrerons que ce genre, si divertissant soit-il, comporte une dimension philosophique et se prête non seulement aux jeux politiques discrets de la société curiale mais aussi aux débats publics d'une société d'opinion en

¹ Cet article a été produit dans le cadre du projet de recherche de l'auteur : *Comic opera and society in France and Northern Europe, ca 1760-1790* (financé par Académie de Finlande, Université d'Helsinki, 2013-2018, N° 265728).

² Pour un rappel historique, voir par exemple Éric Schnakenbourg & Jean-Marie Maillefer, *La Scandinavie à l'époque moderne (fin XVI^e-début XIX^e siècle)*, Paris, Belin, 2010, p. 178-188.

formation. Dans une première partie, nous examinerons l'opéra-comique dans l'optique de la sociabilité et des idéaux arcadiens des élites ; nous verrons ensuite comment des livrets porteurs d'idéaux de liberté, de justice et d'égalité sont mis au répertoire en Scandinavie, et enfin nous analyserons la façon dont l'opéra-comique représenté sur la scène privée dialogue avec la politique monarchique.

L'Arcadie à la cour, ou les pasteurs de Norvège

L'opéra-comique arrive en Scandinavie à partir des années 1750, avec les comédiens français employés par les cours de Stockholm et de Copenhague. En Suède, après une pause de presque cinquante ans, une troupe française est recrutée en 1753 par le roi Adolphe Frédéric (1751-1771) et surtout la reine Louise Ulrique, née princesse de Brandebourg. Ces comédiens jouent dans la salle du Jeu de Paume de Stockholm devant un public payant. Au Danemark, c'est Christian VII (1766-1808) qui recrute une troupe française en 1766 et fonde un théâtre de cour en 1767. Ce théâtre donne occasionnellement des représentations au grand public, rivalisant ainsi avec le Théâtre royal public fondé à Copenhague en 1748, où l'on joue en langue vernaculaire. Contrairement aux comédiens français de Stockholm, ceux de Copenhague bénéficient de la présence régulière d'un orchestre et peuvent ainsi représenter non seulement des tragédies et des comédies mais aussi des opéras-comiques, que leurs confrères de Stockholm ne donnent qu'occasionnellement³.

³ Concernant la scène suédoise, voir Charlotta Wolff, « La musique des spectacles en Suède, 1770–1810 : opéra-comique français et politique d'appropriation », *Annales historiques de la Révolution française*, 379 (2015:1), p. 13-33 ; Marie-Christine Skuncke, « Teater och opera », *Signums svenska kulturhistoria: Fribetstiden*, dir. Jakob Christensson, Lund, Signum, 2006, p. 453-495 ; Agne Beijer, *Les troupes françaises à Stockholm, 1699–1792. Listes de répertoire*, éd. Sven Björkman, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989 ; Marie-Christine Skuncke & Anna Ivarsdotter, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*, Stockholm, Atlantis, 1998 ; sur le Danemark, voir Anne E. Jensen, *Studier over europæisk drama i Danmark 1722-1770*, København, Akademisk forlag, 1968 ; Jørgen Langdalen, « Teatrets galant-homme: Paris, Hamburg, København », *Lidenskap eller levebrød? Utøvende kunst i endring rundt 1800*, dir. Randi M. Selvik, Ellen Karoline Gjervan & Sven Gladso, Bergen, Fagbokforlaget, 2015, p. 23-44 ; Thomas Overskou, *Den danske Skueplads, i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vår Tid*, vol. 1-3, København, Samfundet til den danske Litteratur Fremme, 1854, 1856, 1860 ; Gerhard Schepelern, *Operaens historie i Danmark 1634-1975*, København, Munksgaard Rosine, 1995, p. 13-25 ; Nils Schiørring, *Musikkens historie i Danmark 2, 1750–1870*, København, Politikens Forlag, 1978, p. 7-34, 85-89 ; Torben Krogh, *Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert*, Berlin, Walter Hillger, 1923.

Le répertoire de ces comédiens français comprend, d'une part, celui de la Foire et l'Opéra-Comique du temps de Favart, au comique à la fois burlesque et raffiné⁴ ; d'autre part, il comprend un nombre croissant de comédies à ariettes, ce nouveau type d'opéra-comique développé à la fin des années 1750 et au début des années 1760 par des compositeurs comme Egidio Duni (1709-1775) et François-André Danican Philidor (1726-1795). Avec une musique plus originale et plus italianisante, la comédie à ariettes est très appréciée par la cour de Copenhague dans les années 1760 : quinze opéras-comiques de Duni et douze de Philidor y sont donnés en français (contre trois en danois au Théâtre royal de la ville pour les deux compositeurs) de 1760 à 1810. En Suède, durant la même période, onze œuvres de Duni sont jouées en français (trois en suédois) et cinq de Philidor (quatre en suédois). Les livrets de ces opéras-comiques de Duni sont avant tout dus à Anseaume, comme par exemple *Le peintre amoureux de son modèle*, *L'île des fous*, *Le milicien*, *La clochette*, ou *Les deux chasseurs et la laitière*, tous donnés à Copenhague et à Stockholm. À ces pièces de Duni se joignent à partir de la fin des années 1760 des opéras-comiques de Philidor (*Le maréchal ferrant*, *Le sorcier*, *Sancho Pança...*), de Monsigny et de Grétry⁵.

À côté des représentations formelles par des acteurs plus ou moins professionnels, l'opéra-comique fournit un répertoire au théâtre de société, qui est un des passe-temps préférés de la cour. C'est par des amateurs que Favart a été joué pour la première fois au Danemark. Ce cercle d'amateurs de théâtre de la cour est dominé par la figure de Charlotta Dorothea Bielh, traductrice et auteur de plusieurs opéras-comiques en danois. Sur l'initiative d'Élie Salomon Reverdil, le précepteur du futur Christian VII, elle traduit *Soliman Second* de Favart⁶. De même, à la cour de Suède, en 1768, quelques courtisans jouent *Zaïre* de Voltaire devant la reine et aussitôt après cette pièce *La clochette* d'Anseaume et de Duni. Parmi les acteurs, on note le prince Gustave, qui joue Orosmane dans *Zaïre*, et son frère Charles, qui tient le rôle du berger Colin dans *La clochette* tandis que celui de la bergère Colinette est tenu par Sophie Charlotte Fersen et celui du vieux fermier Nicodème par son père Carl Fersen, grand veneur et futur directeur des

⁴ Rizzoni, Nathalie, « Inconnaissance de la Foire », *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. Agnès Terrier & Alexandre Dratwicki, Lyon, Symétrie, 2010, p. 145-148.

⁵ Pour une comparaison du répertoire au Danemark et en Suède, voir notre article « Transferts culturels aux abords de l'espace germanique : la traduction d'opéras-comiques français au Danemark et en Suède 1760-1810 », dans *Transkulturalität nationaler Räume (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen / Traductions, transfert culturel et instances de médiations. La transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIII^e–XIX^e siècle)*, dir. Christophe Charle, Hans-Jürgen Lüsebrink & York-Gothart Mix, Bonn, Vandenhoeck & Ruprecht, 2016 (à paraître).

⁶ Jensen, *op. cit.*, p. 488-489.

spectacles royaux⁷. Déjà, le duc Charles, né en 1748 et longtemps second dans l'ordre de succession, s'affiche comme amateur d'opéra-comique, tandis que son frère le futur roi se réserve les rôles de héros de tragédie.

Par leur ton léger et satirique, les opéras-comiques du type ancien plaisent à une noblesse qui lors de ses visites à Paris descend volontiers à la Foire. La comédie à ariettes y joint les avantages d'une musique facile à chanter à jouer sans grands moyens. Elle permet de satisfaire à la fois la théâtromanie et la mélomanie des courtisans, parmi lesquels il y a, à Stockholm, plusieurs musiciens amateurs, à commencer par le roi et de la reine eux-mêmes⁸. Comme théâtre de société, l'opéra-comique remplit une fonction similaire à celle des sociétés badines : en mettant en scène des relations sociales imaginaires, il permet une réflexion sur les structures existantes, voire leur contestation par la dérision. Espace de liberté et de créativité, ce jeu de rôles se prête aussi à l'*escapisme* et offre un contrepoids à la vie sophistiquée de la cour et de la ville. Les jeunes bergers et bergères de comédie correspondent à un rêve de plaisirs simples dans une société agraire primitive et heureuse, sans bruits politiques, où l'harmonie et les amours innocentes sont menacées seulement par l'infidélité, la jalousie, la cupidité et l'argent. Cet idéal pastoral classique est présent également dans les poèmes bucoliques du comte Gustav Philip Creutz parus en 1759-1762 et lus notamment par les femmes de la cour et de la famille Fersen. Quelques années plus tard, Creutz sera le premier protecteur de Grétry, qu'il apprécie pour son esthétique de nature, de vertu et de vérité⁹.

Dans le contexte de l'Ère de la liberté (1719-1772), où le pouvoir royal suédois est réduit par une constitution donnant le pouvoir suprême aux États du royaume, c'est à dire aux représentants de la noblesse, du clergé, de la bourgeoisie et de la paysannerie réunis en Diète, les plaisirs de la cour se situent *a priori* en dehors de la vie politique. À la Diète, la noblesse mène le jeu mais se divise. Au système bipartite s'ajoute une troisième fraction, le parti de la cour. Il attire de plus en plus de nobles las des discordes qui déchirent la communauté politique, et il œuvre sous la houlette du prince Gustave en faveur d'une réforme constitutionnelle. Le grand veneur Carl Fersen, sa femme Charlotta Sparre, dame d'honneur, et leurs filles, demoiselles d'honneur, constituent un acquis de

⁷ Nils Erdmann, *Hemma och borta på 1700-talet*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1925, p. 38-39 ; Louis Anseume & Egidio Romualdo Duni, *La clochette. Comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes*, Paris, Veuve Duchesne, 1766.

⁸ Lennart Hedwall, « Hovmusik och konsert », *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid*, dir. Leif Jonsson & Anna Ivarsdotter-Johnson, Stockholm, Fischer, 1993, p. 65-57.

⁹ Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris*, Paris, Fayard, 2005, p. 249-260, 309-315 ; Gustaf Fredrik Gyllenborg, *Mitt lefverne 1731-1775. Själfbiografiska anteckningar*, Stockholm, Jos. Seligmann & C:is förlag, 1885, p. 47.

valeur pour la cour, d'autant plus que le frère aîné de Carl, Axel Fersen l'aîné, est le principal défenseur de la liberté des États. Ce jeu subtil de séduction et d'influence, qui passe aussi par les divertissements et les honneurs d'y participer, comporte des nuances correspondant au délicat équilibre entre les différentes coteries de la cour. Comme nous allons le voir, le duc Charles, plus lié à l'aristocratie que ne peut l'être l'héritier du trône, ne tardera pas à montrer une certaine indépendance esthétique et politique¹⁰.

Le goût pour la pastorale serait-il le reflet d'un mythe de l'âge d'or et de l'idéalisation des sociétés scandinaves primitives, non corrompues, démocratiques et égalitaires ? En Suède, ce discours-là se manifeste dans l'historiographie, dans le débat public sur les mœurs étrangères et plus tard dans les essais physiocratiques¹¹. Au Danemark, l'intérêt pour l'opéra-comique et pour la traduction et la production d'opéras-comiques en danois est vif aussi en dehors de la cour, dans un milieu bourgeois ayant un rapport particulier à la Norvège, le troisième ancien royaume scandinave, en union dynastique avec le Danemark depuis la fin du moyen-âge. En effet, le premier opéra-comique danois, *Gram og Signe*, écrit en 1756 par un natif de Trondheim, Niels Krog Bredal, se situe dans une ancienne Norvège mythique. En 1771, Bredal devient directeur du Théâtre royal de Copenhague. L'année suivante est fondée la Société norvégienne de Copenhague, une société littéraire et patriotique réunissant des étudiants mais aussi des intellectuels dont plusieurs traducteurs d'opéra-comique, dont certains ont en commun d'être des fils de pasteurs ou d'ecclésiastiques de haut rang norvégiens. D'autres écrivent des poèmes bucoliques dans la continuité de la pastorale française, idéalisant la paysannerie norvégienne¹².

Ce rapport à la Norvège n'est pas insignifiant. Holberg, le père du théâtre danois, était originaire de Bergen. Contrairement aux paysans danois, les paysans norvégiens sont libres et n'ont jamais connu le servage. La Norvège, avec ses bergers, ses montagnes et son passé mythique, se prête par conséquent bien aux fantaisies arcadiennes et aux représentations idéalisées de la vertu des anciens. Dans ce rêve d'une pureté originelle, l'Arcadie est peu à peu nationalisée et la pastorale mise au service des idéaux civiques.

¹⁰ Sur les Fersen, voir Johanna Ilmakunnas, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet*, Helsingfors & Stockholm, SLS & Atlantis, 2012, p. 116-126 ; sur la coterie du duc et de la duchesse de Sudermanie, My Hellsing, *Hedvig Elisabeth Charlotte som politisk aktör vid det gustavianska hovet*, Örebro, Örebro Studies in History, 2013.

¹¹ Jouko Nurmiainen, *Edistys ja yhteinen hyvä vapaudenajan ruotsalaisessa poliittisessa kielessä*, Helsinki, SKS, 2009.

¹² Torben Krogh, *op. cit.*, p. 10-15 ; Arthur Aumont & Edgar Collin, *Det danske nationalteater 1748-1889*, vol. II, København, Alfred G. Hassings forlag, 1898, p. 58 ; Liv Blikrud, *Den smilende makten. Norske Selskab i København og Johan Herman Wessel*, Oslo, Aschehoug, 1999, p. 23, 30-36, 103-118.

Justice et égalité

Dans les années 1770, l'opéra-comique conquiert les théâtres jouant en vernaculaire, avec la traduction massive en danois et en suédois de comédies à ariettes composées non seulement par Duni et Philidor mais aussi par Monsigny et Grétry, ce dernier étant le compositeur lyrique le plus apprécié en Scandinavie à partir de 1780 environ et pendant toute la période révolutionnaire. A Copenhague, le Théâtre royal donne des opéras-comiques en danois à partir de 1770. A Stockholm, un des premiers gestes du roi Gustave III (1771-1792) est de fonder l'Opéra royal, auquel il associe l'Académie royale de musique fondée par des amateurs quelques années plus tôt, et où l'on joue principalement en suédois¹³.

Le vernaculaire donne une toute autre portée au théâtre, qui peut désormais atteindre un public plus large, le prix des entrées les moins chères dans les théâtres de Stockholm ne dépassant pas le salaire journalier d'un ouvrier non qualifié¹⁴. Avant tout, cela élargit la possibilité d'interaction imminente avec l'opinion en formation et celle d'éduquer le public par le théâtre et l'opéra.

D'un certain point de vue, l'opéra-comique du tournant des années 1770 se prête bien à la politique culturelle de l'absolutisme éclairé. Pendant les premières années de son existence, l'Opéra de Stockholm donne des opéras-comiques mettant l'accent sur la justice, l'égalité et la clémence. Le premier opéra-comique à être représenté en suédois est, en effet, *Lucile* de Grétry, sur un livret de Marmontel. C'est l'histoire d'une jeune femme de bonne famille qui au moment où elle va épouser un jeune seigneur apprend qu'elle est en réalité la fille d'un modeste roturier. Par amour pour son père biologique, elle pense déjà renoncer à son beau mariage lorsque son futur beau-père, un vertueux officier ayant servi sa patrie, déclare qu'il ne pense pas que la naissance apporte de valeur supplémentaire, la vraie noblesse consistant à penser noblement. La pièce a été représentée pour la première fois en suédois à l'Opéra le 19 juin 1776 puis redonnée onze jours plus tard pour célébrer la fondation de la cour d'appel de Vasa en Finlande,

¹³ Skuncke & Ivarsdotter, *op. cit.*, p. 20, 24.

¹⁴ Johan Flodmark, *Stenborgska skådebanorna. Bidrag till Stockholms teaterhistoria*, Stockholm, P. A. Norstedt & söner, 1893, p. 166 ; Fredrik August Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863*, Stockholm, Norstedts, 1866, p. 76.

comme pour souligner la volonté du roi de donner justice à tous sans égard à la naissance¹⁵.

Un deuxième opéra-comique dont la présence au répertoire de l'Opéra de Stockholm est remarquable est *Le Déserteur* de Sedaine et Monsigny, donné à partir de mai 1777 dans une traduction de Carl Stenborg, premier ténor à l'Opéra. Cette pièce narre le drame d'un jeune soldat ayant déserté par amour et qui est gracié par le roi peu avant son exécution. Se terminant par des « vive le roi » en chœur, elle apparaît comme une louange discrète au monarque justicier et sage. Le choix de cette pièce est particulièrement intéressant dans le contexte des réformes de Gustave III. Après avoir aboli la torture en 1774, Gustave III souhaite réduire le recours à la peine capitale et élargir les possibilités pour le roi d'user de son droit de grâce. Quelques semaines avant la première du *Déserteur*, en avril 1777, il a demandé à une commission des lois d'étudier la possibilité d'abolir la peine de mort pour infanticide ; ce travail aboutit en 1779 à un nouveau code pénal¹⁶. Les trois autres opéras-comiques joués à l'Opéra à cette époque, *Les deux avares* et *Zémire et Azor* de Grétry et *La belle Arsène* de Monsigny présentent moins d'analogies avec la politique du jour, mais les deux derniers ont néanmoins l'intérêt de mettre en avant des vedettes féminines et d'avoir été traduits par Anna-Maria Malmstedt, également auteur des versions suédoises de *Lucile* et de *Silvain* de Grétry et de Marmontel.

Dans la Suède des années 1770, l'opéra-comique en vernaculaire est donc introduit comme une littérature philosophique et peut apparaître comme un pendant de la politique sociale de Gustave III. Toutefois, ce n'est pas le roi qui l'a poussé sur la scène, car ses préférences vont plutôt vers la tragédie, le drame et le grand spectacle historique et héroïque. *Lucile* a été traduite sur une commande du duc Charles et représentée sur l'ordre du directeur des spectacles royaux le baron Gustaf Johan Ehrensvärd, qui a voulu faire une surprise agréable au roi en choisissant une pièce d'un genre nouveau. D'une famille d'artilleurs récemment anoblie, Ehrensvärd est un admirateur des encyclopédistes qu'il a rencontrés lors du voyage de Gustave à Paris en 1771. Par ses fréquentations et en tant que franc-maçon, il fait partie de la coterie de jeunes gentilshommes unis par leur indépendance intellectuelle et le goût de la musique et des spectacles. Dédaigné par le roi, l'opéra-comique représente dans ce milieu un espace

¹⁵ Jean-François Marmontel, André Grétry & Anna Maria Malmstedt, *Lucile, opéra-comique i en act*, Stockholm, Joh. Arv. Carlbohm, 1776, p. 34-35 ; Dahlgren, *op. cit.*, p. 275 ; Henrika Tandefelt, *Konsten att härska. Gustaf III inför sina undersåtar*, Helsingfors & Stockholm, SLS & Atlantis, 208, p. 185-186.

¹⁶ Erik Anners, *Humanitet och rationalism. Studier i upplysningstidens strafflagsreformer – särskilt med hänsyn till Gustav III:s reformlagstiftning*, Stockholm, Institutet för rättshistorisk forskning, 1965, p. 202, 210.

de sociabilité, de badinage et de liberté, tout comme la musique et les sociétés de concert. Alors que l'opéra-comique est éliminé des théâtres royaux en 1780 pour n'y revenir qu'après l'assassinat de Gustave III en 1792, il est récupéré par le cercle du duc Charles, autour duquel se regroupe l'opposition nobiliaire, et il est récupéré par la scène privée bourgeoise¹⁷.

Les troubadours de la monarchie

A partir des années 1770, l'opéra-comique atteint un public qui n'est plus seulement aristocratique mais aussi urbain et bourgeois. Parallèlement à la fondation de l'Opéra, un théâtre privé jouant en suédois ouvre en 1773. C'est celui de Petter Stenborg, dirigé à partir de 1780 par son fils Carl Stenborg, qui se spécialise dans la comédie et l'opéra-comique et fonde le succès de son entreprise théâtrale sur la représentation d'œuvres traduites du français. Entre 1780 et 1792, c'est là que sont joués tous les opéras-comiques représentés en suédois : des pièces de Grétry, de Monsigny, de Philidor, de Duni, de Dezède et de Dalayrac. Parmi les plus grands succès de ce théâtre entre 1780 et 1799, on note *Le tableau parlant* (88 représentations), *Richard Cœur de Lion* (76) et *Zémire et Azor* (62) de Grétry, *Les deux chasseurs et la laitière* (76) et *Le milicien* (69) de Duni, *Julie* (61) de Dezède, *Le tonnelier* (55) de Philidor et *Nina, ou la folle par amour* (52) de Dalayrac. Ces chiffres sont élevés en comparaison avec le Danemark, où peu de pièces dépassent 50 représentations avant 1810¹⁸.

Par son ton plus dégagé, la scène de Stenborg attire un public socialement mixte et finit par devenir, à la fin des années 1780, un rival sérieux des théâtres royaux qui voient leur affluence diminuer¹⁹. Stenborg, qui doit sa position à la faveur royale, doit jouer le double jeu subtil d'émuler la politique royale et de la flatter en même temps. En tant que chanteur à l'Opéra, Stenborg est en effet au service du roi, tandis que son théâtre devient un lieu de sociabilité indépendant de la cour. Tandis que l'opposition aristocratique qui boude les théâtres royaux peut librement se réunir dans les loges du

¹⁷ Gustaf Johan Ehrensvärd, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*, éd. E. V. Montan, vol. I, 2^e édition, Stockholm, P. A. Norstedt & söner, 1878, p. 40-41 ; Erdmann, *op. cit.*, p. 210-211 ; Bengt Hildebrand & Pierre de la Blanchetai, « Gustaf Johan Ehrensvärd » *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. 12, Stockholm, SBL, 1949.

¹⁸ Dahlgren, *op. cit.*, p. 256, 261, 299, 346, 361, 371, 373, 389 ; Aumont & Collin, *op. cit.*, *passim*.

¹⁹ Bertil Van Boer, « Gustavian Opera: An Overview », *Gustavian Opera. An Interdisciplinary Reader in Swedish Opera, Dance and Theatre 1771–1809*, dir. Inger Mattsson, Stockholm, Royal Swedish Academy of Music, 1991, p. 168.

sien, Stenborg demeure un chantre fidèle de la politique royale, et ce loyalisme obligé se manifeste à plusieurs reprises dans le choix du répertoire.

En 1785, Stenborg annonce la traduction suédoise du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Cependant, la représentation n'a lieu qu'en 1787. Les acteurs ont-ils fait défaut à Stenborg, ou la pièce a-t-elle eu des difficultés avec la censure que le roi instaure juste quelques semaines après la première annonce de la traduction dans la presse ? Nous n'en savons rien²⁰. Quoi qu'il en soit, l'année suivante, qui voit surgir l'opposition nobiliaire à la Diète, Stenborg choisit de donner *Lucile*, cette pièce antiaristocratique joué dix ans plus tôt par l'Opéra²¹.

La fidélité de Stenborg au discours officiel est particulièrement nette pendant la guerre de 1788-1790 contre la Russie. Le théâtre de Stenborg donne alors non seulement des opéras-comiques français tels que *Le Déserteur*, *L'amant jaloux*, *On ne s'avise jamais de tout*, *Rose et Colas* ou *Tom Jones*, mais aussi plusieurs divertissements célébrant les faits d'armes des Suédois en Finlande et un autre célébrant la paix conclue en 1790. Ces divertissements sont donnés en épilogue à d'autres pièces. Par exemple, pour la représentation du *Déserteur* au lendemain du retour de campagne du duc Charles en décembre 1788, le traducteur le plus prolifique du théâtre de Stenborg, Carl Envallsson, écrit un prologue louant le roi et son frère et s'ouvrant par des couplets empruntant le thème de l'ouverture de Monsigny²².

Stenborg et Envallsson demeurent donc fidèles à l'imagerie dynastique de la monarchie dans laquelle la famille royale apparaît unie et solidaire là où, en réalité, le frère du roi se frotte à l'opposition tout en se distinguant à la guerre. Certaines comédies originales et adaptations suédoises de pièces françaises faites pour le théâtre de Stenborg servent aussi à démontrer le patriotisme et la loyauté des sujets en mettant en scène des politiciens bavards et ignorants auxquels s'opposent les sacrifices désintéressés des héros de la guerre. Dans la crise de confiance entre la noblesse et la monarchie, Stenborg a choisi son parti. En juillet 1791, il met en scène une autre pièce anti-aristocratique sur un livret de Marmontel : *Silvain*, qui défend le droit des paysans à se servir des biens communaux²³.

²⁰ Le cas du *Mariage de Figaro* a été étudié par Marie-Christine Skuncke dans *Sweden and European drama 1772-1796. A study of translations and adaptations*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1981, p. 124-127.

²¹ Dahlgren, *op. cit.*, p. 275 ; Flodmark, *op. cit.*, p. 219.

²² Dahlgren, *op. cit.*, p. 165, 229 ; Flodmark, *op. cit.*, p. 277-280, 289-291, 330-335 ; Skuncke, *Sweden and European Drama*, *op. cit.*, p. 127-129.

²³ Skuncke, *Sweden and European Drama 1772-1796*, *op. cit.*, p. 127-129 ; David Charlton, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 55-56.

Cet été-là, Louis XVI et sa famille tentent de quitter la France sous un déguisement et sont arrêtés à Varennes. La fuite a été orchestrée par le comte Axel Fersen le jeune (1755-1810), agent de Gustave III et neveu de l'ancien directeur des spectacles Carl Fersen. Six mois plus tard, le 21 décembre 1791, Stenborg donne une version suédoise de *Richard Cœur de Lion*, paraissant lui-même dans le rôle du fidèle troubadour Blondel et jouant lui-même du violon sous les fenêtres de la tour où est enfermée Richard. Dans la traduction d'Envallsson, ce ne sont plus « les accents de l'amitié » qui ouvrent les guichets de ces tours, mais « l'amour pour mon monarque »²⁴. Il est fort probable que le public de Stockholm ait fait le lien entre cet opéra à sauvetage et la politique contre-révolutionnaire de Gustave III. Avec 76 représentations chez Stenborg et 33 autres à l'Opéra jusqu'en 1833, la pièce devient une des plus appréciées en Suède²⁵.

Si Stenborg a chanté la gloire de la monarchie, elle le lui a mal rendu. Après la mort de Gustave III en mars 1792, la régence est assumée par le duc Charles, qui place ses propres hommes dans l'administration théâtrale et fait remettre l'opéra-comique au répertoire. Cette rivalité pour la faveur du public et la maîtrise de l'opinion finit par conduire Stenborg au bord de la faillite, et son théâtre est acheté par l'Opéra en 1798²⁶. A la toute fin du dix-huitième siècle, l'opéra-comique est ainsi réintégré dans l'arsenal de la politique culturelle de la monarchie suédoise, comme il l'était déjà au Danemark.

Conclusion

La scène de l'opéra-comique, en Scandinavie, est un lieu de représentation d'idéaux philosophiques. Entre 1760 et 1790, le théâtre se déplace d'un cadre exclusivement aristocratique vers un cadre socialement plus diversifié. Au début de la période, l'opéra-comique fait partie du théâtre de société et des pratiques liées à l'ethos poli et sociable de l'aristocratie de cour, dans le contexte de la mise au pas progressive de la noblesse autour de la monarchie. Tout comme l'art de la conversation ou la rhétorique, la pratique de la musique et du théâtre, qu'il s'agisse de pratiques d'amateurs ou de la simple écoute, est une des formes de sociabilité urbaines et bourgeoises constitutives de

²⁴ [Michel-Jean Sedaine & Carl Stenborg], *Konung Rikhard Lejonhjerta, eller Kärleken och troheten*, Stockholm, Anders Jacobsson Nordström, 1791, p. 7 ; Wolff, « La musique des spectacles en Suède », *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Dahlgren, *op. cit.*, p. 261.

²⁶ Flodmark, *op. cit.*, p. 503-505, 536.

la sphère publique naissante et où se forment peu à peu des idéaux civiques fondés sur la participation.

Cependant, l'opéra-comique en Scandinavie en 1760-1790 est bien loin d'être toujours le reflet d'une Arcadie de bergers libres de Norvège. La panoplie de valeurs de l'opéra-comique est bien plus complexe et comprend aussi un paternalisme certain, notamment dans son idéal de retour à la vertu et à la pureté des mœurs anciennes, avec sa galerie de stéréotypes, du roi clément à la jeune femme vertueuse et intelligente mais soumise à l'autorité d'un bon père. Les « citoyens vertueux » des pièces d'Envallsson de 1788-1790 demeurent, après tout, des sujets loyaux qui ne font que se joindre au chœur de louanges patriotiques de la monarchie suédoise.

Néanmoins, si l'opéra-comique se pose en alternative aux grands spectacles officiels célébrant la nation et son histoire, l'existence d'une scène privée à Stockholm, tout royaliste qu'elle soit, implique aussi un espace public alternatif. C'est bien pour contrôler cet espace et pour assurer le royalisme des scènes privées que la censure des spectacles a été instaurée en 1785. Un directeur de théâtre comme Stenborg doit trouver l'équilibre entre plaire à un public de l'opposition et ne pas oublier de flatter le roi qui détient le pouvoir de fermer le théâtre. Si pendant plusieurs années c'est la scène de Stenborg qui détient les faveurs du public, la rivalité entre les théâtres royaux et celui de Stenborg peut aussi être lue dans l'optique de cette bataille pour l'opinion, qui paradoxalement se termine par la victoire des théâtres royaux au moment où Gustave III quitte la scène. L'opéra-comique en tant que genre, toutefois, n'y a rien perdu de sa splendeur, bien au contraire.